

Hannes Seidl:
21 Songs in a Public Surrounding
Uraufführung der Frankfurter Fassung ohne Sängerin mit dem Ensemble MAM.manufaktur für aktuelle musik im April 2023 in der B-Ebene unter der Frankfurter Hauptwache
Foto: Thomas Kloess

086

Musikgebrauch

21 Songs und die Frage nach der Eigentlichkeit von Musik

Hannes Seidl

I

Immer wieder brandet in Feuilletons und Fachzeitschriften für neue Musik eine Diskussion über die Funktion von Musik in der Gesellschaft auf bzw. wird vor ihrem Missbrauch gewarnt. Dabei scheint die Idee einer Musik, die nur aus sich selbst heraus ihre eigene Logik und Struktur bezieht und die frei von äußeren Einflüssen sein soll, immer noch stark.
2016 veröffentlichte die Zeitschrift *Musik & Ästhetik* einen Schwerpunkt zum Thema «Postautonomie», in dem mehrere Autor:innen (auch derjenige dieses Textes) das Ideal einer absoluten Musik in der heutigen Zeit hinterfragt bzw. seinen Verlust betrauert haben.[1]

Im Juli dieses Jahres hat Carolin Emcke in der *Süddeutschen Zeitung* davor gewarnt, Musik für irgendwelche Zwecke einzusetzen, wenn nicht gar zu missbrauchen. Vielmehr solle Musik frei von außermusikalischen Einflüssen jeder Art sein. «Sie kann nicht die soziale Arbeit, die politische Bildung, die antifaschistische Demokratieförderung ersetzen.»[2] Kultur sei jener Raum, in dem etwas «anderes» zu entdecken, zu verstehen, zu fühlen sei. Max Nyffeler formuliert noch drastischer, indem er prognostiziert, dass «in der neuen Musik nicht mehr die Ästhetik, sondern die politische Haltung im Vordergrund»[3] stehe. Dem wiederum widerspricht Anna Schürmer in der Zeitschrift *Positionen 136* und verweist darauf, dass gerade Nyffelers Kunstideal dringend einer gesellschaftlichen Aufarbeitung bedürfe, da man seine eigene männliche, weiße und eurozentristische Position viel zu lange als «neutral» darzustellen versucht habe.[4] Die Frage nach einer «Eigentlichkeit» von Musik ist alt. Gustav Mahler hat seiner *1. Sinfonie* zunächst ein Programm zur Seite gestellt, dies dann aber aufgrund des Vorwurfs, Programmmusik zu schreiben, wieder entfernt. Umgekehrt war Beethovens *«Wut über den verlorenen Groschen»* zunächst nur als *Capriccio* bezeichnet. Den Titel hat nicht Beethoven selbst hinzugefügt, sondern sein Verleger, der sich damit höhere Verkaufszahlen erhoffte.

In diesen Debatten, von denen es etliche weitere Beispiele gäbe, geht es immer um einen den gleichen Kern, eine Art Eigentlichkeit von Musik.[5] Demgegenüber steht der Begriff des «Außermusikalischen», der alles Uneigentliche, Hinzugefügte bezeichnen soll. Interessanterweise sucht man in anderen Künsten wie dem Film, der Malerei, dem Theater, selbst im Tanz einen äquivalenten Begriff vergebens. Im Gegenteil hat die Entgrenzung der Künste dazu geführt, dass geradezu selbstverständlich der gesamte ästhetische Apparat, also alles, was zur Aufführung/Ausstellung gehört, mitgedacht wird. In zeitgenössischer Kunstmusik findet dies kaum statt, im Diskurs darüber noch seltener. Dabei finde ich die Frage selbst viel zu dualistisch. Musik ist, wie alles andere Gemachte auch, Teil unserer sozialen Welt und hat so immer soziale, politische, «außermusikalische» Anteile. Die Frage wäre höchstens, wie explizit eine Komposition ihre eigenen Umstände thematisiert oder wie bewusst diese behandelt werden. Denn natürlich hat auch ein Sinfonieorchester, ein Ensemble für zeitgenössische Musik oder ein Festival eine gesellschaftliche Funktion. Diese ist vielleicht nicht immer so eindeutig wie bei Film- oder Theatermusik. Umso mehr ist es vielleicht (wieder) an der Zeit, auch bei Konzertmusik die «außermusikalische» Funktion als Teil der Komposition wahrzunehmen. Das soll selbstverständlich nicht in öder Belehrung münden; Kompositionen von Cornelius Cardew, Laurie Anderson oder Luigi Nono zeigen, wie intensiv ästhetische Erlebnisse sein können, ohne die Illusion vorzugaukeln, die Kunst wäre freier als das Publikum selbst. Vielmehr erzeugt gerade die Wechselbewegung zwischen Alltäglichem und einem kreativen Umgang damit einen Sog und eine Kraft, die über das individuelle Erleben hinaus wirkt. Ob Bruckners Naturbetrachtungen, Eislers Vertonungen von Brechts gesellschaftskritischer Lyrik oder Fluxus: Die Stücke «sprechen» von sehr realen Dingen. In dem diese Geschichten in Musik überführt werden, erzeugen sie eine Bewegung aus einer unveränderlichen Welt heraus, zeigen Möglichkeiten, sich spielerisch zu befreien.

II

In den Künsten hat Institutionskritik dazu geführt, dass auch die starr gewordenen Rituale der Aufführungspraxis und Präsentationsformen in den Blickpunkt geraten sind. Auch sie sind Teil einer Realität, die thematisiert, überworfen/kritisiert/angeprangert/ oder spielerisch ausgehebelt wurden. Für die Musik gilt, dass ihre Institutionen, ihre Ensembles, Aufführungsräume, Festivals, Dresscodes usw. nicht länger «außermusikalisch», sondern musikalisches Material geworden sind. Dieser Punkt ist für mich und meine Arbeit sehr wichtig, wenn auch nicht immer bewusst: Es gibt keine grundsätzliche Grenze zwischen der Welt und einer von ihr unterschiedenen autonomen Musik. Im Gegenteil: Gerade, indem wir Musiker:innen und Komponist:innen unsere (Um-)Welt in die Musik einfließen lassen, können Konzerte aufzeigen, dass die Welt veränderbar ist, dass nichts so sein muss, wie es ist.

Ein Aspekt, der mich besonders interessiert, ist, wie wir Musik hören, also ob zu Hause aus dem Radio, im Hintergrund im Kaufhaus, im Konzert sitzend, tanzend oder mitsingend.[6] Das «Wie» produziert wiederum Formate, die kreativ nutzbar sind. Während beispielsweise der klassische Pop-Song fürs Radio noch in den 1990er-Jahren ungefähr drei Minuten gedauert hat, ist die Dauer mittlerweile aufgrund des Verhaltens in sozialen Medien und der damit verbundenen beschleunigten Aufmerksamkeit auf zwei oder weniger Minuten gekürzt. Umgekehrt wird in einem Club erwartet, dass die Musik samt Beat durchgehend spielt, und die Aufgabe der oder des DJs ist es, einen kontinuierlichen Sog zu produzieren. Im Fall der *21 Songs in a Public Surrounding*, die bei Wien Modern in dieser Fassung uraufgeführt werden, war es die Straßenmusik, die mich als Genre gereizt hat, genauer diejenige, die in U-Bahn-Stationen gespielt wird. Im Laufe einer längeren Recherchereise quer durch Mittel- und Osteuropa hat sich dann ergeben, dass auch die Klänge der Orte selbst so reichhaltig sind, dass sie einen eigenen Teil des Abends bekommen haben.

[1] Ludwig Holtmeier, Richard Klein (Hg): *Musik & Ästhetik*, Jg. 20, H. 79, Stuttgart: Klett Cotta 2016, S. 73–87.

[2] Carolin Emcke: «Nutzloses Glück.» In: *Süddeutsche Zeitung* 173 v. 29./30.07.2023.

[3] Max Nyffeler: «Wie viel Freiheit verträgt die neue Musik?» In: *FAZ*, 3.5.2023.

[4] Anna Schürmer: «Max Nyffelers Thesen zum ‹Politisierungsdruck› der Neuen Musik.» In: *Positionen 136*. Berlin 2023, S. 96 f.

[5] Vgl hierzu Christian Grüny: «Vor und nach der Musik.» In: Wolfgang Fuhrmann, Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.): *Perspektiven der Musikphilosophie*. Berlin: Suhrkamp 2021, S. 81–102.

[6] Wen es interessiert, kann gerne vertiefend dazu einen älteren Text von mir lesen: Hannes Seidl: «Mein Interesse an Musik ist ein Interesse an sozialen Situationen.» In: *Positionen* 95, Mai 2013, S. 11–15. Einsehbar auf archive.org/details/MeinInteresseAnMusik.

HANNES SEIDL: 21 SONGS
04.+05.11.2023 20:30
16:00–17:30 Opernpassage Karlsplatz
18:00–19:00 Club U, Resselpark
Hannes Seidl: *21 Songs in a Public Surrounding* (2020–2023, Wiener Fassung 2023 [UA])

U-Bahn-Passagen oder, wie sie in Deutschland heißen, B-Ebenen sind Orte, die mich sowohl sozial wie auch architektonisch faszinieren. Je nach Stadt und Größe gleichen diese Orte manchmal regelrecht Marktplätzen. Es gibt Geschäfte, Cafés, Bettler:innen, Straßenmusik, Menschen, die abhängen, und natürlich solche, die es eilig haben, ihre U-Bahn zu erwischen. Ich finde das B im Namen sehr sprechend, erinnert es doch an das Trashige, die B-Movies, B-Promis oder B-Seiten bei Single-Schallplatten, was durchaus auch auf diesen Ort zutrifft: Hier gibt es die B-Ware zu kaufen, die Fertigpizza auf die Hand, den nachgemachten Gucci-Sweater. Hier unten ist es immer etwas schmuddeliger als oben in den lichtdurchfluteten Innenstädten.

B-Ebenen sind im wahrsten Sinne des Wortes zwielichtige Orte. Gleichzeitig sind es großartige Bühnen. Menschen, die durch sie hindurch schreiten, werden zu Protagonist:innen, jeder Gang wird zu einem Auftritt, jeder Dialog zu einer kleinen Szene, wartende Personen, Verkäufer:innen, die Obst und Getränke anbieten, oder herumlungernde Jugendliche zu lebenden Plateaus. Das künstliche Licht, die guckkastenartige Architektur niedriger Decken und enger Wände verstärkt diesen Effekt. Eingehüllt in das Grundrauschen von Lüftungen und der U-Bahnen eine Etage tiefer. In den B-Ebenen wird Bewegung zu Tanz, Klang zu Musik. Man muss den Blick nur einmal darauf einstellen: Es gibt Dialoge, Monologe, Dramen, Musik, Malerei.

Letztes Jahr bin ich im Rahmen eines Stipendiums des Goethe-Instituts für vier Wochen durch Mittel- und Osteuropa gefahren, um mir verschiedene U-Bahn-Stationen in unterschiedlichen Städten anzusehen und zu hören. Je nach Stadt waren deren Architektur und Nutzung unterschiedlich. Die einschüchternde, brutalistische Bauweise der Stationen in Bukarest habe ich fast überall menschenleer vorgefunden (bis auf einen Knotenpunkt, an dem sich alle Menschen dicht aneinander vorbei drängten). Im Gegensatz dazu wirkten die oft verschlungeneren und informelleren Stationen in Sofia oder in Budapest viel belebter. Kleine Läden, Gewusel und Straßenmusik haben diese Orte weit mehr geprägt, während Prag vor allem beängstigend steile Rolltreppen und lange Gänge (ähnlich wie in Paris) aufzuweisen hat, entsprechend wenig wurden die Orte zum Verweilen genutzt. Meine Lieblingsentdeckung war in Belgrad, wo es bislang nur eine einzige U-Bahn-Station gibt, die der damalige Präsident Slobodan Milošević 1995 mit großem Pomp eingeweiht hat. Die Züge fahren also für diese eine Station unter die Erde, nur um danach wieder aufzutauchen. Die vermutlich als Einkaufszeile geplante B-Ebene war total heruntergekommen und wurde vor allem von Gaming-Centern und Wettbüros genutzt. Die Deckenbeleuchtung ging so gut wie gar nicht mehr, es roch streng, man konnte den Eindruck gewinnen, in einem Bühnenbild des Films *Blade Runner* gelandet zu sein. Aber: Der Ort war schon morgens gut gefüllt mit jugendlichen Jungs, die beim Zocken vom Tageslicht eh nur abgelenkt worden wären.

Fast in jeder Stadt waren die Klänge der Lüftungsanlagen sehr intensiv, gemischt mit dem Donnern der U-Bahnen, das die Orte rhythmisiert hat, eine faszinierende Grundierung, die je nach Ort mal ausschließlich im Vordergrund stand oder hinter den Menschenmengen verschwunden ist. Für die *21 Songs in a Public Surrounding* habe ich mich entschieden, einen zweigeteilten Abend zu präsentieren: einen ersten Teil, der in Form von Straßenmusik in den Alltag der Stadt eingreift. Und einen zweiten, reflektierenden Teil, in dem Klänge und Anekdoten der Reise in einem Konzert präsentiert werden. Während der erste Teil (*Songs 1–16*) in der Opernpassage stattfindet, ist der zweite Teil (*Songs 17–21*) eher wie ein Clubkonzert organisiert: Das Publikum sitzt mit Getränken im Raum verteilt, die Musik ist elektronisch, darüber werden Texte gesprochen. Diese Zweiteilung entspricht zwei Aspekten, die mich interessieren: Der erste Teil wirkt auf die konkrete Situation ein, ist eine Intervention im öffentlichen Raum: Die Musiker:innen treten auffallend bunt und wild gekleidet auf und konfrontieren die Passant:innen und wissendes Publikum mit (relativ) ungewöhnlicher Musik. Bassbögen auf Pappe, mikrotonale Drones oder auch kurze Soli für Fagott, Violoncello oder Schlagzeug sind für die meisten Menschen sicher noch eine Ausnahme, erst recht in U-Bahn-Passagen. Das Publikum muss erst gewonnen werden, es entscheidet selbst, ob und wie lange es bleiben und zuhören möchte. Einerseits ist die spielende bunte Truppe in ihrem Auftreten und ihrer Klanglichkeit ungewohnt. Andererseits bleibt sie immer zugewandt; sie spielt für das Publikum, spricht es an und gibt ihm sogar die Möglichkeit, sich an ausgewählten Stellen zu beteiligen.

Die kompositorische Herausforderung lag für mich darin, kurzweilige Stücke zu komponieren, ohne zu unterfordern (die auch noch auswendig zu spielen waren); Stücke, die keine langen Einleitungen haben, weder ihr Material erkunden noch in die Klänge hineinhorchen. Bestimmte Ideen, gerade subtilere, leisere Klänge oder auch kaum merkliche Veränderungen wären hier nicht angebracht, da sie einfach untergehen würden. Ich habe dennoch versucht, nicht nur laute und effektvolle Stücke einzubauen, sondern auch solche, die es vielleicht für einen Moment schaffen, die Aufmerksamkeit zu bündeln und eine konzentrierte Atmosphäre herzustellen. Denn so laut und groß so eine Passage auch ist, die Musik wirkt auch umgekehrt auf sie ein und kann ihre Dynamik ein Stück weit mitgestalten. Ein Großteil der Songs ist instrumental, dazwischen oder darüber spricht die Sängerin Anna Hauf immer wieder mit dem Publikum, erzählt kurze Anekdoten oder singt. Sie ist dabei sowohl die Sängerin der Gruppe wie auch diejenige, die durch die Aufführung leitet, das Publikum an die Hand nimmt, es einlädt und anspricht. Was in der neuen Musik so gut wie gar nicht vorkommt, in Konzerten der Pop- und Jazzmusik der Normalfall ist, die Ansprache an das Publikum, hat nicht den Zweck, die Musik zu erklären oder Hintergründe zu liefern, sondern vielmehr, sich dem Publikum einladend zu öffnen, es zu unterhalten und die Gruppe nahbar zu machen.

Die Anekdoten sind auch das Bindeglied zwischen den beiden Teilen. Der zweite Teil, der im Café-Restaurant Karl-Otto im Otto Wagner-Pavillon/Club U zu hören ist, gibt Raum für genau jene Klänge, die in der Passage nicht funktioniert hätten. Subtile Übergänge, leise Klangschattierungen, die Möglichkeit, in ein Rauschband hineinzuhorchen, werden hier genutzt. Wie eine Erinnerung

tauchen in diese elektronischen Kompositionen immer wieder die Stücke auf, die das Ensemble MAM in der Passage gespielt hat. Jeder der sechs Songs besteht dabei aus Aufnahmen der U-Bahn-Stationen von Prag bis Sofia, die ich letztes Jahr gemacht habe. Über die Musik gibt es gelesene Texte über merkwürdige, traurige oder schöne Ereignisse, die an diesen Orten passiert sind oder passieren hätten können.

Worin liegt nun der Gebrauch dieser Musik? Ihre Funktion? Ein wichtiger Aspekt ist sicherlich die Intervention des ersten Teils. Eine etablierte Form – nämlich die der Straßenmusik – wird übernommen, das Auftreten der Musiker:innen, die Größe des Ensembles, Instrumentation und Klanglichkeit werden aber derart überdreht, dass dies für einen kurzen Moment irritiert, einen Möglichkeitsraum öffnet. In diesem Moment wird es als Straßenmusik sichtbar, in ähnlicher Weise, wie Suiten Tanzmusik sichtbar machen: Sie sind nicht mehr zum Tanzen gedacht, sondern stilisieren ihn. Zudem gefällt mir der Genrewechsel zwischen den zwei Teilen, da er unabhängig davon, was erklingt, die Verschiedenheit der Aufführungssituation einerseits und die Gemeinsamkeit des Klingenden andererseits markiert. Gerade indem die Musik des ersten Teils im zweiten Teil wieder auftaucht (und in gewisser Weise die Klänge der Lüftungsschächte im ersten Teil erst durch den zweiten Teil retrospektiv zu klanglichem Material werden), wird die Hörsituation selbst Teil des Konzerts, Teil der Musik.

Hannes Seidl → Band A–Z